

Title	18世紀のイタリア悲劇における「歴史」の理論的位置づけについて -- 『ミラノの陰謀』から『サッフォーの冒険』に至るアレッサンドロ・ヴェッリの歩みを解釈する準備作業として--
Author(s)	菅野, 類
Citation	天野恵先生退職記念論文集 = Studi di lingua e letteratura offerti a Kei AMANO (2018): 188-203
Issue Date	2018-03-29
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2433/233693">http://hdl.handle.net/2433/233693</a>
Right	
Type	Book
Textversion	publisher

# 18世紀のイタリア悲劇における「歴史」の理論的位置づけについて ——『ミラノの陰謀』から『サッフォーの冒険』に至る アレッサンドロ・ヴェッリの歩みを解釈する準備作業として ——

菅野 類

## はじめに

アレッサンドロ・ヴェッリ (Alessandro Verri, 1741-1816) は、悲劇『ミラノの陰謀』(*La congiura di Milano*, 1779) を出版する際に、その目的のひとつが「歴史的眞実 la storica verità」の追求であったことを明言するとともに、筋の土台となった2種類の資料を付録として巻末に加えた<sup>1</sup>。また、試作段階の原稿を受け取った兄ピエトロ (Pietro Verri, 1728-1797) はこの作品に対して「自国史に基づく最初の悲劇 la prima tragedia nazionale」(CPA1, IX: 325) との評価を下していた<sup>2</sup>。これらの言葉は、当時のイタリア悲劇において「歴史」という題材が置かれていたふたつの状況を垣間見せてくれる。ひとつは、悲劇で歴史性を再現することには何かしら特別な意味合いが認められていたらしいこと。もうひとつは、それまで価値を認められていなかった「自国史」という題材の位置づけに変化が生じつつあったという状況である。

そして、アレッサンドロがこの時期に悲劇を通じて歴史性の再現に努めていたという事実は、その後の作家としての展開を視野に収めるとき、さらに興味を引くものとなる。周知のように、アレッサンドロは悲劇での挫折の後、このジャンルを放棄して小説の世界へ足を踏み入れる。この時、ジャンルの変更は歴史性の追求というアプローチの放棄をも伴った。作家としての名声を彼にもたらせてくれた小説『サッフォーの冒険』(*Le avventure di Saffo*, 1782) が、20世紀には「神話的で寓話的な時間 un tempo mitico e favoloso」を舞台とした「逃避文学 letteratura di evasione」とみなされてしまうのも、この選択と無関係ではないだろう<sup>3</sup>。仮に、歴史性の追求というアプローチを小説に持ち込んでいれば、イタリアにおける歴史小説の先駆けともなりえたはずである。しかし、その可能性を自ら閉ざす選択を行ったことになるのである。

アレッサンドロはなぜ、早々に悲劇に見切りをつけて小説へと転向したのだろうか

<sup>1</sup> 「歴史的眞実の追求に私がどれほど努めたか分かるように、両著作の当該の件を引用することにしよう」(*La congiura di Milano*: 88-99)。

<sup>2</sup> ピエトロの言葉通りに『ミラノの陰謀』がイタリア史を題材とする最初の歴史悲劇ではなかったにせよ、そうした試みの初期の一例ではあった。マッティオーダ (1999) の示すところによれば、これに先行して同種の歴史悲劇に取り組んだ作家としてはガスパロ・ゴッツィ (Gasparo Gozzi, 1713-1786) が、また、アレッサンドロと同世代の作家ではヴィットーリオ・アルフィエリ (Vittorio Alfieri, 1749-1803) とアゴスティエーノ・ターナ (Agostino Tana, 1745-1791) が挙げられる (Mattiotta 1999: 53-54)。

<sup>3</sup> トロンバトーレ (1968) は、『サッフォーの冒険』には現実上の諸問題に対する関与の姿勢が欠けているとの理由から、否定的な意味合いで「逃避文学」との表現を用いている (Trombatore 1968: 48-49)。

か。本人も認めるように韻文の能力に欠けていることの自覚がそれを促した理由のひとつではあろう<sup>4</sup>。しかし、小説というジャンルが十分な市民権を獲得していない当時の状況に照らせば、作家としてのステイタスを低下させかねないこの選択は必ずしも合理的とは言えなかったはずである。また、取り組むジャンルを変更するにしても、歴史性の追求というアプローチを同時に放棄してしまった理由が不明確である。単に韻文化の力量が不足していただけであったならば、この方向性まで変える必要はなかったであろう。筆者の目下の関心は、これらのプロセスを単なる思い付きや偶然の産物として等閑視するのではなく、作家としての意識の変化とそれに伴う戦略の変更という観点から明らかにすることである。

しかしながら、本稿の目的はこのプロセスの直接の解明ではなく、そのための準備作業である。すなわち、アレッサンドロが特別な価値を見出していたらしい「歴史的真実」の追求という企図が、1780年前後のイタリアという文化的コンテクストにおいて、実際にはどのような理論的位置づけにあったのかを確認することである。その成果を踏まえたうえで、歴史性の追求というアレッサンドロの作劇法の特徴やそれを放棄したことの文学史的意義については、別稿にて改めて論じる予定である。

## 1. アリストテレスとカステルヴェトロ

### 1-1. アリストテレス (Ἀριστοτέλης, 384-322BC)

悲劇作品の中に、あるいはより広い意味でフィクションの中に「歴史」をどう位置付けるべきかという問題を最初期に論じたのはアリストテレスである。詩論というジャンル自体は以前にも存在したはずであり、そこでも何らかの形で論じられていた可能性は当然に考えられるが、明確な問題意識に基づいて整理された自らの考えを後世に残したという意味において、アリストテレスが詩学理論形成の歴史における出発点であることは間違いない。

さて、本稿のテーマである悲劇における「歴史」の位置づけであるが、これについてのアリストテレスの考えは、彼が『詩学』の第9章で行った「歴史」と「詩作」の違いをめぐる記述を通じて非常によく知られている。それによればまず、「歴史家」の仕事が「すでに起こったことを語る」ことであるのに対し、「詩人」の仕事は「起こる可能性のあることを語る」こととされる。また、「個別的なことを語る」歴史よりも、「普遍的なことを語る」詩作のほうが「より哲学的であり、より深い意義を持つ」と位置づけられる(『詩学』第9章、1451a, b)。

ここで極端な解釈をするならば、「普遍的なことを語る」詩作に対しては、「個別的なこと」すなわち歴史を語ってはならないという制限が課せられているようにも受け取れる。「歴史」の側に属する個別性は、普遍的テーマの表象という「詩作」の役割と対立することが予想されるからである。事実とみなされる出来事の羅列が、詩人の

---

<sup>4</sup>「それでも、文体と韻文化には常に疑問を抱いていた。韻文化に関しては、まったく自信がないのだ」(CPA1, XII: 163)。また、菅野(2015)を参照のこと。

意図するテーマを都合よく演出していることは極めてまれだろう。しかし、アリストテレスが想定する「詩作」とは、一般的には歴史的出来事との両立が可能な作業だと解釈されている。岩波文庫版『詩学』での注釈によれば、ここでの「歴史」の目的とは、因果関係は度外視しつつ過去の事象を「年代記的・時系列的」に記述することであり、一方、「詩作」の目的は個々の局面を一つの目的のもとに秩序付けて、「ありそうな仕方で、あるいは必然的な仕方」で記述する（再現する）ことであると説明される<sup>5</sup>。両者の違いは語られる内容の違いというよりも、叙述の仕方の違いにある。だとするならば、「過去の出来事」は悲劇の題材としても適格と判断されるはずだ。

実際、アリストテレスは当時の悲劇作品のほとんどが「実在した人物の名前に固執している」（第9章、1451b）現状を認めつつ、それを非難していない<sup>6</sup>。むしろ、悲劇作家たちのそうした選択に合理性を認めている。「すでに起こったのではないことが、可能なことがらだとは、私たちはけっして信じない」が、「可能なことがらとは、信じることができるから」である（第9章、1451b）。過去の事象を扱うことで作品に信憑性を与えることができるという観点から、そのアプローチが有効であると認めているのだ。仮に「すでに起こった出来事」を扱ったとしても、ある意図のもとにそれらの事象を巧みに再構成することができれば、書き手は「そのような出来事の詩人」に十分なりえるのである（第9章、1451b）。

しかし、その一方で、題材の事実性を絶対視していないこともまた指摘しておかなければならない。よく知られた登場人物が少ない作品、さらには題材も人物も架空のものとされるアガトンの『アンテウス』が、よく知られた題材を扱う作品と比べて「よろこび」を与える点で劣らないことを根拠としつつ、「悲劇であつかう題材として、何をおいても伝承上の物語を取りあげようと努めることがあってはならない」（第9章、1451b）と戒めてもいるのである。そもそも、アリストテレスは視覚効果（第14章、1453b）や韻律の有無（第9章、1451b）よりも、「出来事の組み立て」、すなわち「筋」にこそ悲劇の神髄が宿るとする立場をとっている（第9章、1452a）。「認知」や「逆転」からもたらされる知的興奮や情動のうねりこそが悲劇に固有の快感であるという立場だ（第10章、第11章）。その固有の快感、言い換えれば「おそれ」と「あわれみ」は、効果の観点からも構成の巧みさから喚起せられるべきであるという（第13章、1453a）。だとすれば、題材の事実性を絶対視せず、純粋な空想性に基づく作品作りも広く認める立場に立つというのも、ごく自然な帰結である。これは、あとで検討するカステルヴェトロの考え方との違いとなる重要な点である。ただ、事実に基づかない出来事を作品に組み込んでもよいという権利が詩人に認められるとしても、その裁量が無制限ということにはならない。少なくとも、「伝統的物語を解体することは許されない」（第14章、1453b）のである。

<sup>5</sup> 松本仁助・岡道男（『詩学』第9章訳注：149-150）を参照のこと。

<sup>6</sup> ただし、ここでいう「実在した人物」というのは、現在の我々が想定するような「実在性が客観的に保証された人物」を必ずしも指すわけではない。岩波文庫版の注釈でも解説されているように、アキレウスやオデュッセウスといった伝承上の人物も、当時は「実在した人物」みなされていたのである（松本仁助・岡道男、『詩学』第9章訳注：151-152）。

そしてこの時、アリストテレスが用いている伝統的「物語」という表現は、歴史的「事実」とほぼ同義の意味合いで用いられている点に注意を促しておきたい。アリストテレスは解体が許されない「物語」の例として、クリュタイムネストラがオレステスによって殺害されたケースを挙げているが（第14章、1453b）、『詩学』全体を俯瞰した場合、この「物語」なる表現が単に「想像の産物」としての意味合いで用いられているとは考えにくい。本稿の注6でも触れたように、アリストテレスにとって「伝統的物語」の人物は実在するに等しい存在感を獲得していると考えられ、アガトンの『アンテウス』のようなケースとは区別されるはずだ。悲劇作家は「実在した人物たちの名前に固執している」という先の記述もまた、「クリュタイムネストラ」や「オレステス」といった半ば伝承上の人物をも念頭に置いてのものだろう。したがって、ここでいう「伝統的物語」とは共同体で広く共有されることによって実在性を獲得した過去に関する知識全般を指すものと考えるのが妥当と思われる。その意味では、より厳密な実証性が求められる歴史学上の「事実」と完全に同義とは言えないまでも、文学的題材としては広い意味での「事実」に属するものと言えるだろう。また、これと同様にアリストテレスが言う「歴史」とは、現代の我々であれば「物語」とみなすはずの作品群をも含みうると考えなければならないことになる<sup>7</sup>。

以上を通じて、まずは悲劇の題材としての「歴史」をめぐるアリストテレスの立場を確認した。アリストテレスにとって、悲劇の目的とは「過去の出来事」を因果関係に基づいて再構成し、人々に「おそれ」と「あわれ」の感情をもたらしことであった。その際、題材は過去の実事、ないしは過去の実事とみなされるものに基づくのが一般的とされるが、完全な空想に基づく作品作りにも道は閉ざれていない。ただし、完全なる創作の権能が詩人に許されるわけではなく、「伝統的物語」の解体は認められない。また、アリストテレスのいう「歴史」と「物語」の区別はいまいで、両者は共同体内の伝統的知識という意味合いで包括的に解釈されるべきである。「歴史」と「物語」は、現代の我々からすればそれぞれ事実性と空想性という性質から対立するはずだが、ここでは「知名度」という観点からはほぼ同等視されている。これらが、本稿

---

<sup>7</sup> 現象学的な立場から物語論を展開する野家（2005）は、「歴史家」の仕事と「作家（詩人）」の仕事とを区別するアリストテレスに抗して、両者を共に「言語的制作者（ポイエーシス）」という同じテーブルに就かせるべきだと主張している（野家 2005: 170-176）。これは、自身の歴史認識がアリストテレスのそれに対立するという見解の表明でもあろうが、そのために単純な実在論者としてのアリストテレス像を利用するのは以下に述べる二つの理由から適当ではないように思われる。まず、すでに述べたように、アリストテレスにとって「歴史」と「詩作」の差は題材の違いよりも叙述の違いに存するものであった。この姿勢は、「歴史家と作家の違いは『種類 kind』の差ではなく、いわば『程度 degree』の差に過ぎないのである」（野家 2005: 171）とする野家の立場に極めて近い。また、アリストテレスの「歴史」認識とは、共同体内の過去に関する知識を、厳密な客観性の保証を求めずに広く「事実」として受け止めるものであった。これもまた、「記憶の共同体」（野家 2005: 137）や『問主観的構成』の所産（野家 2005: 164）を「歴史」と呼ぶ野家の考えと一致するだろう。高度な実証性を要求する近代以降の歴史認識とは無縁なアリストテレスは、むしろその素朴さによって野家の立場に近づくというのが筆者の考えである。したがって、ここで用いられている野家のレトリックは、アリストテレスの詩学理論上の歴史認識について全体的な視野を欠いた不適切なものと思われる。



の出発点ともなる。

## 1-2. ロドヴィーコ・カステルヴェトロ (Lodovico Castelvetro, 1505?-1571)

17 世紀および 18 世紀の悲劇作家たちにとって愛憎半ばする権威であったアリストテレスは、しかしながら当初からその地位を確保し続けていたわけではない。チャールトン (1913) によれば、16 世紀の前半期に批評界でより大きな権威を保持していたのはホラティウス (Quintius Horatius Flaccus, 65-8BC) であり、そうした中、『詩学』の注釈書『アリストテレスの詩学 イタリア語訳とその解釈』(*Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570) を著して、ホラティウスを「退位 dethoroned」に追い込んだのがモデナ出身の文人カステルヴェトロであったという (Charlton: 11-18)。ホラティウスの『詩論』が実践的な文芸指南書として受容されていたのに対し、アリストテレスの『詩学』は美学的視座の提供という理論的側面が強く、その普及を目的としたカステルヴェトロの仕事は文芸批評の流れを変えた記念碑的取り組みとされる。とはいえ、本稿の関心は彼の詩学理論全体の詳細な検討ではなく、あくまでも悲劇における「歴史」の位置づけである。本稿では焦点を絞り、先に見たアリストテレスの『詩学』第 9 章に関するカステルヴェトロの受容を確認する。

『詩学』第 9 章についての解説で、カステルヴェトロは「詩」と「歴史」の違いを細かな場合分けを施しつつ検討する (PA: 246-250)。まず、詩的作品が扱って立つところの「可能性 possibilità」を、「ありえること、あるいは起こりえること le cose possibili o quali possono avvenire」と「普遍的なこと le cose universali」の二つに分割する。そして、前者をさらに二つに分割する。「すでに起こっていて、なおかつ起こりえること le cose avvenute e possibili ad avvenire」と「起こりえるが、まだ起こっていないこと le cose possibili ad avvenire, ma non avvenute ancora」である<sup>8</sup>。これは、言い換えれば詩の素材として「過去の出来事」と「想像上の出来事」が両方とも候補に挙げられていることになる。

一方、「歴史」の領域とされる「起こったこと」の解釈はどうだろうか。カステルヴェトロによれば、物事は単に起こったことがあるというだけではその後も起こりうるとはみなされない。ある特定の人物に起こった出来事は、それに関係する様々な個別的条件が備わっていてこそ起こり得たものだからである<sup>9</sup>。過去に起こったことがあると

<sup>8</sup> このあと、「すでに起こっていて、なおかつ起こりえること」は「自然的なこと naturali」と「偶発的なこと accidentali」に分割され、「自然的なこと」はさらに「自然の流れに沿うもの secondo il corso di natura」と「自然の流れに逆らうもの contro il corso di natura」、および「種 spezie」に該当するものと「個別 particolarità」に該当するものに分割される (PA: 246-249)。「偶発的なこと」についても同様に細かな分割が施されるが、「可能性」が取りうる様々な形態は本稿のテーマではないので詳細には立ち入らない。また、「普遍的なこと」についても 4 つの場合分けを行っている。しかし、そこから導かれる結論は「普遍的なこととは、あり得ること、あるいは起こりえること同じものであり、また、詩作の主題と同じである」(PA: 250) という常識的なものである。これについても深く追求しない。

<sup>9</sup> 「すでに起こった出来事というのは、それらの出来事に個別的に見舞われた人物に定まって生じているとみなされているのだから、個性性を考慮してでなければ判断することができない」(PA: 249)。

いう事実だけで信憑性の保証になりうるとしたアリストテレスよりも厳格な立場である。したがって、「(起こったことは) 一般的に歴史の素材なのであって、あとで述べられるように、ある部分においてでなければ (se non in alcuna parte) 詩の素材とはなりえない」(PA: 249) となる。

単純にここまでの流れを見ると、過去の出来事も想像上の出来事も詩作の題材として可能なものと提示されているが、「起こったこと」が「ある部分においてでなければ」用いることはできないというのであれば、カステルヴェトロは歴史的題材よりも想像上の題材を支持しているかのような印象が持たれるだろう。しかし、彼の結論はアリストテレスとの対立を自覚しつつ次のように導かれる。

すべての悲劇、およびすべての叙事詩の筋は、歴史的 (istorici) と呼ばれうる出来事によって構成されているし、構成されなければならない。例えアリストテレスが異なった意見を持っていたとしても…… (PA: 252)

悲劇および叙事詩の筋は「歴史的 istorici」な出来事に基づかなければならないというのである。先の記述によれば、確かに、悲劇詩人はあらゆる事象を「可能なこと」の範囲内で語る得る権能を持つように見える。しかし、現状認識では決してそうはなっていないという<sup>10</sup>。そもそも、卑俗な性質の喜劇とは異なり、悲劇はその高貴な性質上、「壮麗かつ王族の行為」(PA: 252) を題材としなければならない。そして、彼ら王族の名前や行為というのは、歴史書や言い伝えによって、修正が不可能なほどに人々の記憶に深く刻み込まれている<sup>11</sup>。それに逆らって、悲劇の中に「新しい名前の王を導入したり、彼らに新しい行為を付与したりすることは、歴史や言い伝えに矛盾することであり、そして明白な真実に対する罪を犯していることとなる」(PA: 252) のだ。しかもそれは、技術上の不備で「真実らしさ verisimilitudine」を損なうよりも重大な過ちとさえ宣言される<sup>12</sup>。

さらに、カステルヴェトロは、空想に基づく作劇も有効であることの証拠としてアリストテレスが示していた『アンテウス』の成功についても疑問を投げかける。確かに、筋や登場する人物の名前が架空のものであっても、そもそも歴史に詳しくない観客であれば、それらが事実に基づいていると思ひ込むため、観劇による彼らの喜びが損なわれることはないだろう。しかし、もし彼らが、筋や人物が架空のものであることに気づくことのできる「詳しい人 gl'intendenti」ならば、本物という触れ込みで偽物をつかまされた人が不快感を覚えるように、作品から喜びを得ることはできなかった

<sup>10</sup>「しかし、これらの可能なことがらというのは……私が思うところによると、悲劇なり叙事詩の筋全体を占めているわけでもなく、埋めているわけでもないのである」(PA: 251)。

<sup>11</sup>「…王や皇帝たちは、その行為と共に歴史や言い伝えによって永遠性が付与されており、また、虚偽によって取り除かれることのできない状態に留め置かれているのである」(PA: 284)。

<sup>12</sup>「(新しい王の名前を導入したり、彼らに新しい行為を付与させることは) 筋を組み立てる場合に、真実らしさにおいて過ちを犯すよりも、はるかに大きな過ちであるのだ」(PA: 252)。

たであろうと主張するのである（PA: 285）<sup>13</sup>。

だとすれば、悲劇からフィクション性は完全に除去されなければならないのだろうか。だが、既知の事実（起こった出来事）のみを書き連ねることしか許されないのであれば、悲劇は歴史そのものとの違いがなくなってしまうはずだ。この時、カステルヴェトロは詩人に対し、「概略的および一般的にしか *se non sommariamente e in universale*」（PA: 252）知られていない出来事を扱って、その出来事が起こるまでの、具体的には知られていない道筋や手段の考案に才能を発揮するように促すのである<sup>14</sup>。逆に言えば、そこまでの過程が詳しく知られているような過去の出来事は、「悲劇の筋に適当な素材とはならないだろう *non sarebbero materia conveniente alla favola*」（PA: 253）と判断される。前段において、カステルヴェトロは「（起こったことは）一般的に歴史の素材なのであって、あとで述べられるように、ある部分においてでなければ詩の素材とはなりえない」と述べていた。この「ある部分において」という条件が重要だったのである。概略という形で示される「歴史」こそが、事実性とフィクション性の両立を可能にする作劇の基礎なのだ。

以上をもって、悲劇における歴史性を重視するカステルヴェトロの立場を示すことができたように思われる。とはいえ、この注釈書でも依然として「歴史」と「物語」の区別が曖昧なままである点是指摘しておかなければならない。著作中のいくつかの記述からは、カステルヴェトロもまた「過去に起こったこと（事実）」と「過去に起こったとされていること（伝承）」を題材としてほぼ同一視している節が見受けられるのである<sup>15</sup>。彼がアリストテレスと意見を異にしているのは、架空の題材を認めるか認めないかという点に限られる。「物語」の利用そのものまで否定しているわけではないのだ。また、題材として「歴史」の優位を主張しているにもかかわらず、そこには曖昧さがなければ題材として不適格だという見解を持っていることにも注意を払いたい。こうした原理が後の作家や理論家に引き継がれていくとすれば、それは、近い時代の題材を悲劇から遠ざけ、遠い過去の題材を選択せしめる結果へとつながってゆくはずだ<sup>16</sup>。この理論的枠組みにおいては、「自国史」が悲劇の題材として価値を認めら

<sup>13</sup> カステルヴェトロはまた、同時代の悲劇作家が作品の冒頭でそのフィクション性を告白してしまうことに、大きな驚きを感じるとも述べている（PA: 281）。事実性の重視に比べて、フィクション性に対する彼の不信の念は強い。

<sup>14</sup> この主張は後段でも繰り返される。「そして、すでに起こった出来事というのは、大枠でしか知られてはいけない。筋の運びに詩人の力量を示すことができるように」（PA: 283）。

<sup>15</sup> 例えば、カステルヴェトロは「悲劇と叙事詩の筋は、かつて存在した王、及びかつて存在したと知られている王についての、実際にあった行為ないしは確定的な行為を含まなければならない *seguita che contenga azione avvenuta o certa, e di un re che sia stato e che si sappia che sia stato*」（PA: 252）と主張する。この記述は、「存在した王（事実）」と「存在したと知られている王（伝承）」を題材として同等視するものである。また、先の注 12 での引用によれば、王や皇帝の行為は「歴史 *l'istoria*」あるいは「名声 *la fama*」を通じて永遠性を獲得するとされる（PA: 284）。人々の記憶に刻まれることによって悲劇の題材としての資格が得られるのだとすれば、それが伝承に基づくものであっても問題とはならないだろう。

<sup>16</sup> この理論を自覚的に用いた悲劇作家には、ピエール・コルネイユ（Pierre Corneille, 1606-1684）がいる。千川（2009: 86-89）を参照のこと。



れる余地は狭まらざるを得ない。だとすれば、「歴史」と「物語」をほぼ同一視する文芸批評のまなざしが、その後両者を区別し、さらには「自国史」に価値を見出し始めるにあたっては、何らかの理論的な飛躍ないしは断絶が介在した可能性が考えられるだろう。続けて追いかけてみよう<sup>17</sup>。

## 2. 18世紀のイタリアにおける理論的位置づけ

### 2-1. 伝統的知識の集積としての歴史観

人々に広く受け入れられている知識であれば、「物語」であれ広い意味で「歴史（事実）」とみなす考え方は、18世紀でもとりわけその初頭には引き続き根強い影響力を保ち続けていたようである。18世紀のイタリアを代表する二人の文芸理論家、ルドヴィーコ・アントニオ・ムラトーリ（Ludovico Antonio Muratori, 1672-1750）とジャン・ヴィンチェンツォ・グラヴィーナ（Gian Vincenzo Gravina, 1664-1718）の意見にその例を見ることができる。

まずはムラトーリである。主に歴史家として知られる彼は、文芸の領域でも『イタリア語による詩作の完成について』（*Della perfetta poesia italiana*, 1706）という論文を著し、説明可能な美的判断力に基づいて批評と創作活動を行うことの必要性を主張した。この著作の第1巻第10章において、悲劇における「歴史」の位置づけについて論じられている個所がある。

ムラトーリが主張する原則は、悲劇および叙事詩の題材は必ずしも歴史的根拠を持つ必要はないというものだ。なぜならば、詩人の目的とは鑑賞者の想像力を刺激し喜ばせることと、そこで語られる出来事を信じ込ませることであり、その目的は架空の題材に基づいていようが、歴史的出来事に基づいていようが変わらず達成されうるからだという<sup>18</sup>。過去の事実という担保がなくとも、「可能である」ないしは「真実らしい」題材であれば人々を喜ばせうとムラトーリは考える。しかし、より優れた作品となるためには、歴史性という基礎が欠かせないとの見解を直後に続ける。

<sup>17</sup> 次章では「歴史（事実）」が「物語（空想）」の領域から分離させられ、後者よりも高い価値を付与されるに至ったプロセスを辿ることになる。ただし、これは本稿筆者独自の着眼点ではなく、18世紀の悲劇における歴史的題材の理論的位置づけについて概略を示したマッティオーダの記述（Mattioda 1994: 293-304）に着想を得たものである。次章で取り上げる5人の理論家及びその著作も、原則としてはそこでの記述に基づいて選ばれている。とはいえ、ここで意図されているのはマッティオーダによる概略の単純な紹介ではない。彼によれば、18世紀に生じた歴史と神話（物語）の対立の根幹には、アリストテレス的歴史解釈についての誤解、すなわち「神話（物語）」をも「歴史」とみなす歴史認識を当時の作家や理論家がそのままに受け取ることができなかったという誤解があるとされる。しかし、その誤解が、いつ、誰に、どのようにもたらされたのかという点については十分な解説が行われていない。次章で試みられるのは、18世紀における歴史解釈の様相という問題点を「変遷」という観点から再検証し、マッティオーダの概略を補完することである。また、後述するグラヴィーナとコンティの歴史認識の相違のように、検証作業中に新たに得られたと思われる知見もあることから、十分に意義があるものとして改めてこの問題を取りあげる。

<sup>18</sup> その実例として、架空の題材に基づくトルクアート・タッソ（Torquato Tasso, 1544-1595）の『トリモンド王』（*Re Torrismondo*, 1578）とジャンバッティスタ・ジラルディ・チンツィオ（Giambattista Giralaldi Cinzio, 1504-1573）の『オルベッケ』（*Orbecche*, 1543）が挙げられる（DPPI: 107）。

しかしながら我々は告白する。歴史に基づいた叙事詩および悲劇のほうが、詩的想像力によって完全に作り上げられたものよりも、より面白くて価値が高く、より美しくなるであろうと。(DPPI: 107)

なぜ歴史的題材の作品のほうが優れているのか。ムラトリーはその理由をいくつか挙げていますが、ここで注目をしたいのは、歴史的題材にはそれ自体に人々の記憶や認知の力を刺激する働きがあり、これが作品の理解を容易にらしめ、鑑賞の喜びを増すことにつながるからという考えである。

[...] これまで悲劇に関しては、完全に架空のものよりも、実際の名前 (nomi veri) と実際に起こった出来事 (casi avvenuti) が選ばれてきたし、今もその方がよい。なぜならば、その方が人々にとってより都合がよいからだ。人々は、何かについて前もって知識がある場合、それらの物事をより容易に理解するのである。[...] 同様に、悲劇が私たちにより大きな喜びをもたらすのは、部分的に知られている登場人物や物事がその作品によって表現されているのを私たちが目の当たりにするときである。私たちが全く知らない登場人物や物事が登場する作品ではそうはならない。(DPPI: 108)

ここで重要なのは、歴史的想起の力を確保するのに必要とされているのは客観的事実性ではないという点である。想起の力を惹起するより直接的な源泉は、語られる出来事や名前が人々に認知されているという「知名度」なのだ。また、知名度の高い出来事のほうが人々を楽しませることの根拠として、アリストテレスの『詩学』第9章の一節「可能なことがらとは、信じることができる」を引用しつつ、次のようにコメントを加えてもいる。

すなわち、歴史によって (per la Storia)、あるいは言い伝えによって (per la Fama) 人々に知られている本当の名前、そして出来事が選ばれるのである。そしてそれは、悲劇や叙事詩によって歴史的事実に加えられた驚異の出来事が、より有りえることのように、より起こりえることのように見せるためなのである。(DPPI: 107)

これらの引用とコメントを通じて、語られる人物や出来事が「本当 veri」であるためには、必ずしも「歴史」に基づいている必要はなく、「言い伝え」を根拠としても説得力は確保できるという考え方が示されている。これは、アリストテレス的作劇法の積極的な受容の表明とも受け取れる<sup>19</sup>。

悲劇の成り立ちと理論的位置づけを『悲劇論』(*Della Tragedia*, 1731) にまとめたグラヴィーナもまた、これと同様の立場だ。そこでの主張によれば、悲劇の目的とは教育である。詩や音楽が人々に快感をもたらすことで伝達内容の受容を容易になら

---

<sup>19</sup> 一方で、鑑賞者のレベルでは「神話 (物語)」が「架空」の領域に移行しつつある現状についての言及があるのは、この後の歴史認識の移り変わりを追う上で注目に値する (DPPI: 106)。

しめる性質に着目した「哲学者たち filosofi」が、「共通の利益 utilità comune」のために提示した作品形式が悲劇なのだという (DT: 10)。そして、教育されるべき内容とは現世的幸福の棄却とキリスト教的幸福への志向という価値観である。グラヴィーナは、悲劇が観客の価値観に作用を及ぼす仕組みを、人体が毒に対し抵抗力を獲得する機能とのアナロジーで説明する。毒に少しずつ慣らされた我々の肉体が次第にその影響を受けにくくなるように、この世の無常を舞台の上で繰り返し目の当たりにする観客は、「気づかないうちに senza accorgersene」「人間的幸福への尊重 la stima dell'umana felicità」を失い、「神の、不変の、不滅の幸福へと目を向ける si rivolge alla divina, invariabile, ed immortale」ようになるという (DT: 22)。そして、悲劇の筋はこの価値観へと人々を導くように組み立てられなければならないが、その目的が果たされるのであれば、「題材が歴史書に由来しようが物語に由来しようが何の問題があらう」(DT: 22)との見解を示すのである<sup>20</sup>。ムラトーリと比較した場合、悲劇の目的が「喜び」から「教育」へと重心を移していることが見て取れるが、その目的に適うならば「歴史」と「物語」の違いはやはり問われていないのである。

グラヴィーナの場合、こうした主張には想像力の作用に関する彼の合理主義的な思想が反映されているように思われる。『悲劇論』に先立って、グラヴィーナは『詩論』(*Della ragion poetica*, 1708)を著し、詩作行為全体の起源と目的、そして詩的作品を受容する際の想像力の作用について分析を施していた。それによれば、かつての詩人は一般の人々に抽象的真実を分かりやすく伝えるため寓話の体裁を利用していたが、それを「歴史、あるいは言い伝えに接ぎ木する l'innestavano sull'istoria, ovvero fama pubblica」習わしだったのは、「作り話がよりもっともらしい見かけによって守られるようにするため perché l'invenzione fosse difesa da apparenza più verisimile」であったからという (DRP: 23)。詩的作品の目的は、飽くまでも「真実」の伝達であり、歴史的事実や物語の知名度は、説得力を強化する手段として位置づけられている。グラヴィーナにとって、詩作の技術とは「想像力によって表現された事物の存在 l'esistenza della cosa per quell'immaginazione rappresentata」を「それを排除するのに適した観念 idea atta ad escludere」から遠ざけることで、想像を現実として信じ込ませる技術なのだ (DRP: 11)。こうした考え方がすでに根付いていたとするならば、悲劇の題材に客観的事実性を強制しないというのも納得できる帰結である。実際、グラヴィーナが悲劇作家として残した5つの作品を見てみると、彼が好んでいたのはむしろ客観的事実の説得力というよりも神話や伝承という題材がもたらしうる幻想性の方ではなかったのかと思われるのである<sup>21</sup>。

<sup>20</sup> また、作品としての統一性が保たれ、観客の情念を矯正に向かわせるならば、登場人物の性格は問われないし、筋を幸福な展開で締めくくっても構わないとも主張している (DT: 22-23)。

<sup>21</sup> 1712年に出版された5つの悲劇のうち、『パラメデ』(*Palamede*)と『アンドロメダ』(*Andromeda*)は神話の領域に属する。ローマ史を扱った残りの3つ『アッピオ・クラウディオ』(*Appio Claudio*)、『パピニアノ』(*Papiniano*)、『セルヴィオ・トゥッリオ』(*Servio Tullio*)にしても、同時代人の証言を欠くか、それに乏しい題材である。

## 2-2. 「歴史」と「物語」の分離

しかし、アリストテレス以来18世紀初頭にかけて人々の考え方に根付いていた「歴史」と「物語」の共生関係が揺らぎ始めるのを、我々はアントニオ・コンティ（Antonio Conti, 1677-1749）の言説に認めることができる。コンティは1740年代を中心に活躍した悲劇作家であるが、理論的側面にも関心が強く、悲劇の起源と発展について自らの考えを随所で明らかにしている。そのうちのひとつ、『散文と詩』（*Prose e Poesie*, 1739）という論文では、グラヴィーナ同様に悲劇の起源からその目的を明らかにし、それに適合する悲劇のあり方を提示する。

コンティにとっても悲劇の目的はやはり教育である。古の賢明なる人々が詩作行為を行ったのは、人生や政治の教訓を伝えるためであり（PP: 14）、この彼のヴィジョンのもとでは、『イーリアス』は国際政治のための、『オデュッセイア』は家庭生活のための教訓として解釈される（PP: 16）。それでは題材はどうあるべきか。コンティは空想性に基づく作品作りも否定はしないながら、「歴史」と「物語」をはっきりと区別したうえで、題材としては「物語」よりも「歴史」が上位であり、中でも人々によく知られたローマ史が最適との見解を示すのである。

私は、悲劇の題材が歴史書から採られるべきか、物語から採られるべきかを探求する。そして、理性に基づいて、またこれまでに特に評価されてきた優れた作品の権威に基づいて、物語よりも歴史ものが好まれるべきであると結論付ける。そして私は、あらゆる歴史の中でも、ローマ史が特に好まれるに値すべきかを検討する。その他の歴史よりも、悲劇に求められる重々しきや威厳、および真実らしきや信憑性により都合の良い歴史として、そこで示される事物のゆえに我々の時代の観客にとってより適切な歴史として、また、当時の出来事や人々の行動が、子供の頃から私たちが知る著名な作家の意見を伴って詳細に表されているために、より有益で楽しい歴史として。（PP: 36-37）

ここで目を引くのは、過去の記述によって強められた歴史的事実性と知名度を重視する姿勢である。コンティは、過去についての情報が詳細であるほど、それが権威ある著作家の手によるものであるほど人々に及ぼす想起の力が強まると考え、これを重視する。題材の知名度それ自体が鑑賞の喜びを増すという考え方は先のムラトリーにも見られたものであるが、コンティのケースでは題材を選ぶ際の方法論として明確に理論化されている。

また、コンティは後に自身の悲劇作品『ドゥルーズ』（*Druso*, 1748）の序文で同様の主張を繰り返すが、そこでは「物語」を「歴史」からより一層遠ざけ、「空想」の領域に追いやろうとする姿勢が顕著となる。「事実という実質 *sostanza de' fatti*」を備える「本当の題材 *oggetto vero*」に対して、「寓話的題材 *favoloso*」に認められるのは「真実らしき *verisimile*」という空虚な見せかけでしかないのだ。

それから私は、寓話的題材よりも本当の題材を好む。なぜならば、寓話で語られるのは真実らしきだけでしかなく、一方でその真実らしきなるものは少なくとも事実という実質の中には

一切見られないからである。(Prefazione: 20)

以上のように、コンティの価値体系における「物語＝空想」に対する「歴史＝客観的事実」の優越性は明らかである。

また、これに関連して、先の世代の歴史認識から断裂が生じていることを興味深い形で表していると思われるのが、コンティによるグラヴィーナの「誤った引用」である。コンティは、同じく『ドゥルーゾ』の序文において、詩人には必要があれば事実そのままの再現よりも想像力の行使を優先させる「権利 diritto」があるという主張を行っているのだが、その際、先ほどの「それが歴史書に由来しようが物語に由来しようが何の問題があるだろう」というグラヴィーナの文言を自身の主張の権威付けに利用しているのである。しかし、その直前の部分にはオリジナルの文章の趣旨を根底から覆す「入れ替え」が生じているのだ。オリジナル (A) とコンティの引用 (B) を並べて見てみよう。

A: E se l'argomento preso dal vero, è ugualmente, o più che 'l falso profittevole; che importa, se dall'istorie o dalle favole sia derivato? (DT: 22)

B: Se l'argomento, dice il Gravina, preso dal falso è egualmente o più che il vero profittevole, che importa se dalle storie o dalle favole sia derivato? (Prefazione: 19)

比較をすれば明らかなように、オリジナルで「事実から採られた (題材) preso dal vero」とされていた部分がコンティの引用では「偽りから採られた (題材) preso dal falso」に置き換えられ、同様に「偽りのもの 'l falso」とされていた部分が「事実 il vero」に置き換えられている。なぜこのような入れ替わりが生じたのだろうか。両者の主張が行われた文脈を踏まえながら検討してみよう。

まずはグラヴィーナである。すでに前節2-1で触れたように、主張 (A) の趣旨とは、情念の沈静化という教育目的が果たされるのであれば、題材の出典は問われない、言い換えれば「事実」の種類は問われないというものであった (DT: 22)。この時、「事実」は「歴史」と「(伝統的) 物語」の両方を指し、「偽り」とは過去の参照物を持たない題材、すなわちアンテウスの『アガトン』のような例を指すこととなる。一方、コンティの引用 (B) は、複数の典拠をもとにして織り上げられた悲劇の筋が、事実そのままではなかったとしても、それが全体として「真実らしさ verisimiglianza」の強化に貢献するならば詩人の権利として認められるべきであるという趣旨である (Prefazione: 18-19)。以上に見るように、作品の題材は何らかの著名性に基づくことが望ましいとするグラヴィーナの主張と、必要であれば想像力を優先させることもやむなしとするコンティの主張は、出発点で大きく異なっている。もし、コンティがグラヴィーナの主張を正確に理解していたならば、当然のことながら上述のごとき文脈でその文章を引用しようとはしなかったであろう。しかし、実際にはグラヴィーナの主張は歪められたうえで用いられている。この歪みを引き起こしたのは、おそらく、



両者の歴史認識の違いである。

すでに見たように、コンティにとって事実としての「歴史」とは空想としての「物語」とは質的に区別される対象であった。この認識をそのままグラヴィーナの主張（A）に当てはめた場合、「事実（歴史）から採られた題材は空想（物語）のそれ以上に有益なのだから、題材が歴史から採られたか物語から採られたかは問題ではない」となり、意味が通らなくなってしまう。ここから考えられるのは、コンティが自らの歴史認識を当てはめては理解できない文章を前に、その認識へと適合させる形で無意識の読み替えを行ってしまったという可能性である。（A）から（B）への変更を施したうえで、コンティ流の歴史認識を当てはめると、「空想から採られた題材が事実に基づくそれ以上に有益である場合には、題材が歴史から採られたか物語から採られたかは問題ではない」となる。この場合には了解が可能となり、引用が行われた文脈にも適合する。「入れ替え」の原因はこうした錯誤にあったのではないだろうか。コンティが意図的に入れ替えを行ったという可能性も考えられなくはないが、高名な理論家の記述にそのような操作を加えることのリスクを考慮すると（ましてやその気になれば参照も容易であろう記述に対して）、意図的に行ったというよりは、やはり単純な錯誤が原因であったと見るのが妥当と思われる。もちろん、コンティとしては権威ある先達のグラヴィーナと歴史認識を同じくしているという前提でこの引用を行ったはずだ。しかし、そのことがかえって両者の歴史認識の断裂を浮かび上がらせることになったのだとすれば、皮肉な結果と言うほかない。

### 2-3. 「自国史」への眼差し

「歴史」を「物語」から区別し、さらには「自国史」により高い価値を認めようという動きは、1770年代に顕在化してくるようになる。偶然にも1771年という同じ年に悲劇論を発表した二人の文人、クレメンテ・シビリアート（Clemente Sibiliato, 1719-1795）とサヴェーリオ・ベッティネッリ（Saverio Bettinelli, 1718-1808）のケースを見てみよう。

まずはシビリアートである。彼は『詩は国家の利益に影響を及ぼしうるか、そしていかに政治の対象となりえるかという問題についての論文』（*Dissertazione sopra il quesito Se la poesia influisca sul Bene sullo Stato, e come possa essere oggetto della Politica*, 1771）という著作の中で、文芸作品が社会の安定に資する役割について論じたが、ここではその保守的な論調とは裏腹に、悲劇の題材に関しては自国の歴史から採用されるべきであるとの革新的な提案を行っているのである。ここでシビリアートが着目したのは、題材との時間的・距離的「近さ」が鑑賞者の関心に作用する引力の強さである。

それから、題材は可能な限り自国の歴史書から採られるのが有益な政治的措置となるであろう。なぜならば、そうした題材は我々により近いがゆえに、我々を感動させるのに一層適しているからであり、それに、祖国愛とは洗練と規模の度合いを若干増した自己愛に他ならないからである。（*Dissertazione*: 57）

これまでに見られた、「歴史」ないしは「物語」の知名度こそが鑑賞の喜びを増すという立場とは別の角度からのアプローチである。この時、時間の隔たりは題材が想起の力を増すための期間でもなければ、事実とフィクションを共存させるための適度な空白ともみなされない。むしろ、物理的な距離の隔たりが対象物への我々の関心を薄れさせる現象にも似て、それは題材への関心を薄れさせる阻害要因とみなされてしまう (*Dissertazione*: 58)。そもそも、古のギリシア人が観劇で大きな喜びなり情動の高まりを感じていたのは、劇中の人物との歴史的つながりを感じることができていたためであるとシビリアートは解釈する。彼らに観劇時の没頭と熱狂を促した秘密とは、「隠されたバネ *le occulte molle*」の作用に着目した作劇術、すなわち、「祖国愛」と背後で結びついている「自己愛」に訴えかける作劇術なのである (*Dissertazione*: 57-58)。おそらく、こうした提案の背景には、それまでの鑑賞者には等しく共有されていたはずの「伝統的物語」が、基礎教養としての地位を失い、新しい世代には想起の力を及ぼすことができなくなりつつある状況があったものと想像される。

一方、詩的作品における情熱 (*entusiasmo*) の価値を主張したことで反古典主義の理論家として知られるベッティネッリは、悲劇のジャンルで他国に劣るイタリアがそうした状況から脱却する手段として自国史を利用するメリットを主張する。自作の悲劇集の巻頭に付した悲劇論がその主張の場である (*Discorso*: vii-xl)。確かに、18世紀の初頭まで「みじめさ *squallore*」の中に横たわっていたイタリア悲劇が復興への道を歩み始めることができたのは、コルネイユとラシーヌに多くを負っている (*Discorso*: xv)。しかし、フランス悲劇が恋愛ばかりを扱うのは、道德教育を重んずる悲劇本来のあり方から逸脱した墮落であり、コルネイユやラシーヌもそれに倣ったのは時流への適応上必要に迫られてのことにすぎない (*Discorso*: xxvi-xxviii)。したがって、あるべき姿からかけ離れてしまった演劇界の現状にあっては、「イタリア人にはまだ演劇の名声を轟かせる舞台が残されている (*Discorso*: xxix)」と考え、その対抗手段はイタリア的特色を、テーマと表現に取り入れることだと主張するのである。

ギリシア人からは、時に政治的に道德的な原則を取り入れることにしよう。我々のイタリア的感受性からは、生き生きとした感情、強烈な情念、激しい葛藤を取り入れ、自国の歴史からは特に名高き英雄と行為を取り入れることにしよう。我々にも祖国はあるのだ。それなのになぜ、いつだって古代史や物語から題材をかき集めなければならないのだ？ (*Discorso*: xxx)

ここで、ライバルの超克へとベッティネッリを駆り立てているのが、いわゆる「民族意識」であることは注目に値する。たとえ、他国との差別化を図るために提案されたこのアプローチが、イタリアの文化的後進性という自覚によってやむなく押し出された側面を持つことは否めないとしても、18世紀初頭の理論家にとって想像の埒外にあった新しい文学のあり方への道筋をつけるものであったこともまた違いないのである。ヴェッリ兄弟がシビリアートやベッティネッリの意見を知っていたのか、あるいはこれらに直接影響を受けていたのか確かなところは分からない。しかし、こうした

彼らの証言は、1780 年前後という時期に、イタリアの知識人層には自国の文化的復権の必要と国民性のつながりという意識が共有され始めていたこと、また、それに伴って「自国史」に基づく新たな形の悲劇作品が受け入れられる下地が準備されつつあったことを示しているように思われる。

## おわりに

これまで見てきたように、18 世紀という時期は、「歴史」であれ「物語」であれ伝統的知識として幅広く文芸作品に取り込むアリストテレス以来の伝統が急速に揺らぎ始めた時期であったと言えるだろう。それに伴って、共同体の伝統的知識から期待される想起の力よりも、事実性や現実感に由来する説得力を悲劇の生命力として積極的に利用しようとする動きが登場し始めてくる。さらには、祖国愛や自己愛を重視する 18 世紀的思想潮流が合流することで、それまでは不適な題材とみなされていた「自国史」に価値が付与されるに至った流れが認められるのである。少なくとも、理論的なレベルでは古典的作劇法の枠を破る新しいアプローチの準備が進んでいたことは間違いない。以上の文学史的展開を踏まえるならば、アレッシンドロが企図した自国史を題材とする「歴史的眞実」の追求という試みはまさに時代の要請そのものであったと結論付けられるだろう<sup>22</sup>。

しかし、この「理論」は「実践」へと滑らかに移行が可能だったわけではない。イタリアの歴史に題材を求めることで、フランス悲劇への対抗手段にしようと提唱したベッティネリでさえ、実際に作劇の段階となれば遠い過去の出来事を扱い守旧的な筋の適用にとどまらざるを得なかった<sup>23</sup>。したがって、この新たなアプローチを実際に適用し、作品として結実させたという点では、アレッシンドロが同時代人よりも一歩先んじていたと言えるのである。それでは、作劇術というレベルにおいて、アレッシンドロはどの程度「歴史的眞実」の追求という目的を達成できていたのだろうか。そして、なぜこの方向性をすぐに放棄してしまったのだろうか。このテーマについては稿を改めて、同時代の悲劇作品との比較を通じて論じることとしたい。

---

<sup>22</sup> ただし、事実に基づいたリアリティが熱心に求められる一方で、それとは反対の方向性、空想性に基づいた作劇法も追及されていたことには注意を払う必要があるだろう。例えば、18 世紀終盤に書かれたいくつかの悲劇には、形式上過去の出来事に基づくという体裁は取りながらも、事実の再現にとらわれない自由な作劇を行っているケースも見受けられるのである。アレッシンドロ・ペポリ (Alessandro Pepoli, 1757-1796) の『アデリンダ』(*Adelinda*, 1788) や、ジョヴァンニ・ピンデモンテ (Giovanni Pindemonte, 1751-1812) の『エレナとジェラルド』(*Elena e Gerardo*, 1799) がその例として挙げられるだろう。

<sup>23</sup> ベッティネリが 1771 年に発表した 3 作品はいずれも古代史に基づくものであった。『ジョナータ』(*Gionata*) では旧約聖書が、『デメトリオ・ポリオルチエーテ』(*Demetrio Poliorcete*) では紀元前 3 世紀ごろのアテネが、『セルセ』(*Serse*) では紀元前 5 世紀ごろのペルシア地方が舞台となっている。また、『セルセ』では自分の正体を知らされず異国で育った王子が祖国で王権を取り戻すという定番の筋書きが用いられている。

## 文献一覧

### 【テキスト】

Bettinelli S.

*Discorso* *Discorso intorno al teatro italiano e alla tragedia*, in *Tragedie di Saverio Bettinelli*, Bassano, Remondini, 1771, vii-xl.

Castelvetro L.

PA *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, v.I, a cura di Wherter Romani, Roma-Bari, Gius. Laterza&figli, 1978.

Conti A.

PP *Prose e poesie*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1739.

*Prefazione*, in *Druso*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1748.

Gravina G. V.

DRP *Della ragion poetica*, a cura di Giuseppe Izzi, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991.

DT *Della tragedia*, Napoli, Felice Mosca, 1731.

Muratori L. A.

DPPI *Della perfetta poesia italiana*, t.I, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706.

Sibiliato C.

*Dissertazione* *Dissertazione sopra il quesito Se la poesia influisca sul Bene sullo Stato, e come possa essere oggetto della Politica*, Mantova, Regio-Ducale Stampatore, 1771.

Verri A.

*La congiura di Milano*, in *Tentativi drammatici del C. A. V*, Livorno, Falorni, 1779.

Verri P&A

CPA1 *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri dal 1766 al 1796*, a cura di E. Greppi, F. Novati, A. Giulini e G. Seregini, 12 voll., Milano, Cogliati, poi Milesi & figli, poi Giuffrè, 1911-1943.

アリストテレス

『詩学』 『アリストテレス 詩学・ホラーティウス 詩論』、松本仁助・岡道男訳、岩波書店、1997.

### 【引用参考文献】

Henry Buckley C.

1913 *Castelvetro's Theory of Poetry*, Manchester, University Press.

Trombatore G.

1968 *I « romanzi » di Alessandro Verri*, in «Belfagor» XXIII, Firenze, Leo S. Olschki, 36-49.

Mattioda E.

1994 *Teorie della tragedia nel settecento*, Modena, Mucchi.

1999 *Introduzione*, in *Tragedie del Settecento*, t.I, a cura di Enrico Mattioda, Modena, Mucchi.

菅野類

2015 「アレクサンドロ・ヴェッリの『パンテア』と『ミラノの陰謀』に見る悲劇革新の試み」、『イタリア学会誌』第65号、117-145.

千川哲夫

2009 『論争家コルネイユ フランス古典悲劇と演劇理論』、早稲田大学出版部.

野家啓一

2005 『物語の哲学』、岩波書店.